

## Adolf Loos

Respecto de los estudios genéticos de comprensión del material simbólico, debe interrogarnos el hecho de que el padre del racionalismo en arquitectura: Adolf Loos, decidió representarse en su tumba mediante la forma paradigmática de su carrera: el cubo arquitectónico.

Recordemos que, en su conferencia, y texto fundador: *"Ornamento y Delito"* (1908), plantea que *"lo que es natural en el papúa y en el niño ("ornamentarse el rostro", "garabatear", "llenar las paredes con símbolos eróticos"), resulta en el hombre moderno un fenómeno de degeneración"*, ya que *"el hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior pintarraja las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado"*, y que, por ende, *"La evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual"*. Resulta entonces paradójico cuando, en una de sus múltiples estancias por enfermedad nerviosa en la Institución para afecciones nerviosas Rosenhügel, en el Sanatorio del Doctor Schwarzmann, en Kalksburg, cerca de Viena, realizó, en 1931, bocetos para su propia tumba, diciéndole a su esposa: *"Quiero que mi tumba sea un cubo de granito. Pero no muy pequeño, pues parecería un tintero."* (**Adolf Loos: escritos II 1919/1932**, ed. Josep Quetglas y Adolf Opel, Madrid, El Croquis Editorial, 1993) *Por lo cual, a su muerte, en 1933, la ciudad de Viena puso a su disposición una parcela del Cementerio Central, parcela 32 de las tumbas de honor del cementerio municipal, en la zona de los hombres y mujeres ilustres, su discípulo, Heinrich Kulka, diseñó los planos, acordes con los bocetos de Loos, mientras sus amigos sufragaron los gastos, para la tumba que, de hecho, consiste en un bloque macizo cuadrado de granito con el nombre grabado en una de las caras del cubo. Aunque cabe mencionar la existencia de otro boceto de Loos para su tumba, cuyo original se perdió, y que consistía en una peana para el busto que el escultor austriaco Francis Wills había hecho del arquitecto en 1931 (Mónica Gili, **La última casa**, Barcelona, Gustavo Gili, 1999). Simón Marchán Fiz (**La historia del cubo - Minimal Art y Fenomenología**, Bilbao, Sala Rekalde, 1994) considera que, al*

diseñar su propia tumba en esta forma, Loos regresa al cubo como forma más elemental, esencialidad primaria y ancestral, como límite del silencio.

Ya Loos había formulado propuestas previas y similares a su tumba auto-conmemorativa, tanto en el Mausoleo para el historiador del arte Max Dvorák (1921), cubo o bloque macizo de granito negro cuya cúspide asemeja las tres últimas gradas de una pirámide escalonada de base cuadrada, como en la anterior y sencilla base de losa (que prefigura la base lineal de losa sobre la que se monta el cubo de la estela de Loos), adosada a una ancha pared y coronada por una cruz de madera, que conforma la Lápida (1919) que realizó para su amigo Peter Altenberg. El Mausoleo era previsto ser decorado en su interior por el pintor Kokoschka, conforme, según Benedetto Gravagnuolo (*Adolf Loos Teoría y Obras*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 1988), un escrito de Dvorák: "*¿Lo que Miguel Ángel pintó y esculpió en sus últimos años parece pertenecer a otro mundo? Tras haber llegado a los supremos límites del arte, se replantea los más hondos problemas de la existencia: ¿por qué vive el hombre y cuál es la relación entre los bienes transitorios, terrenales y materiales de la humanidad y la eternidad, el espíritu, lo sobrenatural?*", que, según Gravagnuolo, podría servir de epígrafe, tanto al idealismo crítico de Dvorák, como al expresionismo pictórico de Kokoschka, y el existencialismo arquitectónico de Loos.

Le Corbusier se recordará sin duda de la lección de Loos, ya que, en 1957, a raíz de la muerte de su esposa Ivonne, proyecta en Roquebrune-Cap Martin (Costa Azul, Francia), justo encima de su "*cabanon*" frente al mediterráneo, la sepultura en la que descansará con ella. Se trata de una lápida cuadrada, sobre la cual se dibujan una cruz (geometría) y una concha (naturaleza), estructurada mediante la sección áurea, según Carmen Bonell Costa (*La divina proporción: Las formas geométricas*, Barcelona, UPC Universitat Politècnica de Catalunya, 1999):

*"Partiendo del cuadrado ABCD, se trata el eje GI; uniendo I con C y D se obtiene el triángulo isósceles DIC. Construir, abatiendo la diagonal GA del semicadrado, el rectángulo áureo FBCE; al unir E con I se obtiene el punto*

H; éste se encuentra con el lado del triángulo DI en J, punto en el que se sitúa el rectángulo áureo interior JKLM, donde se ubican un cilindro hueco y una forma ortogonal frontalmente cuadrada: en ella, sobre un fondo de varios colores, está escrito: "Ici repose Charles-Edouard Jeanneret, dit Le Corbusier, et Irvonne Le Corbusier""

No muy lejana a la tumba de Loos es también la de Alvar Aalto, en el cementerio de **Hietaniemi (Helsinki, Finlandia)**, diseñada por Elissa Mäkinen (segunda esposa de Aalto), quien importó de Italia un capitel jónico del siglo XVIII para el lado izquierdo de la tumba (vista de frente), capitel que, conforme y remitiendo a los juegos formales en la arquitectura de Aalto entre línea recta y línea curva, rompe la linealidad de la lápida rectangular que lleva el nombre del arquitecto.

Tal vez podemos ver en la preocupación de Mies van der Rohe en sus últimos 20 años de carrera para crear espacios libres y abiertos, dentro de un ordenamiento estructural de mínima presencia, el fundamento de la extrema sencillez, también cuadrada, pero biplana, de su tumba, en el cementerio de Graceland (1969).

Loos ("**Architektur**", *Der Sturm*, 15/12/1910, cit. por Gravagnuolo, p. 170) escribía: "Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenece al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte." Si bien tal planteamiento aclara las razones formales del trabajo de los tres monumentos funerarios que realizó (el Mausoleo, la Lápida, y su propia tumba), nos deja entender que la cuestión formal o "reino del arte", precisamente, es lo que rigió dichas realizaciones.

Si nos devolvemos un momento sobre la arquitectura de finales del s. XIX, nos damos cuenta que sus principales realizaciones: la Torre Eiffel y el Auditorium (Chicago, Illinois, 1889) de Louis Sullivan, no son lo que pretenden o lo que acostumbramos a ver en ellos. Obviamente, la Torre Eiffel no es, sino un proyecto grandioso, remitido a la ideología decimonónica de la Torre de Babel (poder de los hombres sobre el mundo y el diseño divino, v. nuestro artículo de la misma serie sobre: "*Tatlin*", 2/9/2006, p. 10), proyecto que quiere demostrar cuan alto puede

extenderse una arquitectura de hierro. Lo mismo ocurre con los rascacielos que, por lo visto el 9/11, y expuesto en películas catástrofes como la famosa *The Towering Inferno* (1974, Irwin Allen y John Guillermin), no son funcionales en cuanto a proceso de evacuación se refiere, pero que sí son prácticos para amontonar gentes verticalmente, en oficinas o apartamentos, y se desarrollaron por la emoción que provocó la construcción del primer ascensor por Elisa Otis en New York en 1857. Si la idea de que "*la forma sigue a la función*" se debe a Sullivan como uno de los máximos exponentes de la Escuela de Chicago, es evidente en este movimiento la influencia de la arquitectura palaciega renacentista italiana, que se encuentra en todos los edificios de todos los miembros del grupo, quienes, por sus estudios, llevaron a E.U. el gusto por el neo-clásico. Si Le Baron Jenney ejemplifica perfectamente el "commercial style" en sus edificios, su educación en l'Ecole des Beaux Arts de París lo empujó inicialmente al neo-gótico, que se transformará después en eclecticismo. Así el Home Insurance Building de Chicago (1883-1886), primer rascacielos usando el entramado de hierro estructural, revela sin embargo un basamento clasicista. En cuanto a Richardson, también educado en l'Ecole des Beaux Arts, se dedica a reestructurar, con Olmsted, un neo-románico (Sever Hall, Harvard University, 1880; The Allegheny County Courthouse, Pittsburgh, Pennsylvania, 1883-1888; Marshall Field Warehouse, Chicago, Illinois, 1887; Buffalo's New York State Asylum, 1870; Emmanuel Episcopal Church, Pittsburgh, Pennsylvania), que tuviera seguidores en el movimiento "Richardsonian Romanesque". Influencia richardsoniana se halla en los que fueron sus alumnos McKim, Mead & White, por ejemplo en edificios como la Pennsylvania Station de Manhattan (1905-1910), estilo neo-románico que deriva al neo-clásico en la Seth Low Memorial Library (Columbia University, 1895), el Rhode Island State House (Providence, 1904), o la Naugatuck High School (c. 1910). La influencia richardsoniana del "*palacio urbano italiano del siglo XV*", perfectamente representado en el Rokery Building (Chicago, 1886) y el Mills Building (San Francisco, 1892) de Daniel Burnham y John W. Root, se extiende a

estos dos arquitectos, culminando en su Court of Honor and Grand Basin de la World's Columbian Exposition (también de 1892), que celebraba el 400 Aniversario del Descubrimiento de América, construcción ubicada en el entonces abandonado Jackson's Park, y que marca el apogeo del Classical Revival Style. De ahí que, si apartamos lo que la estructuras de hierro en sí, asociadas con los pilares de hormigón, y contemporáneo desarrollo de los ascensores automáticos, permitieron a la época y a la Escuela de Chicago: desaparición de los muros de carga, grandes ventanales en toda la fachada, elevación infinita de los pisos, y si nos alejamos del contexto histórico que, después del incendio de 1871, permitió que floreciera el comercio inmobiliario en la ciudad de Chicago, vemos que la arquitectura de la Escuela de Chicago, lejos de definirse por lo funcional, se presenta como búsqueda formal, histórica, de apropiación e integración de estilo, con las nuevas técnicas de construcción y comodidades de la época. El ya mencionado Auditorium de Sullivan, obra más importante de este arquitecto y más conocida de la Escuela, nos enseña las disfunciones formales de los principios reivindicados por el mismo Sullivan y por los miembros del movimiento: pues, sus muros funcionan como soporte de las plantas, utiliza materiales antiguos como el granito del basamento, hay decoraciones historicistas, arcos y columnas, en una palabra, el edificio tiene más elementos historicistas que innovadores.

Misma dialéctica se encuentra en la arquitectura de las estaciones de trenes: con entradas monumentales, también palaciegas, que incluyan escaleras monumentales y pórticos de anchos pasillos con columnatas, mientras la parte de los muelles ofrecían un arquitectura de ideología ingenierista de vidrio y acero, relacionado con lo utilitario, lo contemporáneo, la velocidad de las nuevas máquinas de hierro.

Mies van der Rohe, representante del purismo racionalista o funcionalista en arquitectura, como revela su IBM Plaza (Chicago, 1919), se deja sin embargo impresionar por su encuentro con Mondrian en 1922, a partir del cual intentará plasmar en su obra la

metodología pictórica de Mondrian, diseñando edificios de planos limpios, de paredes lisas y abiertas que sobresalen del edificio y se integran en el jardín, arquitectura abierta en la que los espacios fluyen entre las habitaciones y nunca se siente la sensación de encerramiento, siendo la principal muestra de este tipo de arquitectura el Pabellón Alemán de la Feria de Muestras de la Exposición Internacional de Barcelona (1929), hoy reconstruido. Obviamente, las teorías de Mies van der Rohe en este sentido tendrán influencia en Le Corbusier, con la planta libre, y en Frank Lloyd Wright, con el principio de voladizos integrados a la obra en las llamadas Casas de la Pradera.

Para la Exposición de Barcelona, Mies van der Rohe diseña también la silla Barcelona, la cual no es sin recordar la silla roja y azul (1917) de Rietveld, también inspirada en los principios de Mondrian. Los intentos formales, relacionados con valores pictóricos y volumétricos de Rietveld en la Casa Schroder (Utrecht, 1924), tienen equivalente y eco en las contemporáneas "*Meisterhaeuser*" o Casas de Maestros: Casas de Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Schlemmer, Fieninger, Muche, y de Gropius, que él mismo promovió como director de la Escuela cuando se trasladó la Bauhaus en Dessau (1925). *Meisterhaeuser* que tenían como elementos en común: una planta de dos pisos, con juegos volumétricos basados en cubos arquitectónicos entramados, sin decoraciones ni colores exteriores, pero con trabajo de los valores cromáticos para delimitar los espacios interiores, como es en particular el caso de la escalera en la Casa Kandinsky.

Las anteriores descripciones nos indicaron varias cosas: 1/ el carácter no sólo simbólico, como expresa Marchán Fiz, sino, por ende, obligatoriamente referencial, ideológico y cultural, es decir, no puro ni racional o funcional, del cubo en la tumba de Loos, carácter que volvemos a encontrar en las de Dvůrák y Altenberg, por el mismo Loos, así como de Mies van der Rohe, Le Corbusier y Aalto. 2/ La negación de la negación del carácter de delito del ornamento para Loos, en cuanto éste ornamento se expresa conforme su teoría de la forma pura, es decir, se identifica con el cubo arquitectónico.

3/ La negación de la arquitectura meramente con fin de uso, teoría aristotélica, por parte de Loos cuando se trata de lo funerario y lo conmemorativo, por lo cual se vuelve artístico, en sus propias palabras, el cubo en el contexto en que lo emplea, es decir, el contexto funerario y auto-conmemorativo. 4/ El origen de esta dualidad en Loos entre principios autoproclamados como racionales y representación del mundo basada en ideologías místicas de las formas puras (v. la asociación entre el cubo, símbolo terrenal, como demostramos en *Una historia de la arquitectura moderna*, y la pirámide, símbolo de ascensión celestial en el Mausoleo) en la Escuela de Chicago y la Bauhaus, donde, idénticamente, los arquitectos de estos movimientos, aunque proponiendo repetidamente una arquitectura funcional y/o racional, realizaron edificios referidos estilísticamente, y por ende, hasta cierto punto, visualmente decorativos.

Se explica muy bien en el caso de la Bauhaus por la pretensión de arte total de la Escuela, y la integración en ella de artistas quienes, como Kandinsky, Moholy-Nagy, Klee o Itten, se preocuparon de los valores cromáticos, y de encontrar colores o formas puras, lo cual, adentrándonos a la oposición puro-impuro, obligatoriamente le da valor místico a objetos en sí carecientes de axiología. Ni los colores ni las formas son puros o impuros. A lo sumo los colores pueden ser primarios o secundarios, y las formas simples o compuestas. Es el valor que se les aplica que determina tal grado de im/pureza. En particular Kandinsky en sus escritos de la Bauhaus se interesó a la espiritualidad de los colores en *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (1926), que parte de sus enseñanzas en la Bauhaus en Weimar, y continúa *De lo espiritual en el arte* (1911). Moholy-Nagy, por su parte, en sus *Libros de la Bauhaus*, en particular, en el octavo volumen titulado: *Pintura Fotografía Film* (1925), plantea la relación entre pintura que da forma al color, y fotografía como medio de investigar y exponer el fenómeno luz, lo que pondrá en práctica en el *Modulador Espacio-Luz* (1930).

Otro elemento de comprobación del misticismo original del concepto del cubo arquitectónico en Loos, y por ende en toda la

arquitectura racionalista, imponiendo relectura de la herencia y la transmisión de la arquitectura del s. XX, es la contemporaneidad entre los planteamientos de Loos y las investigaciones de Malevich, quien, en un proceso investigativo paralelo al de Kandinsky, parte de los íconos rusos bizantinos tradicionales para reencontrar la fuerza genuina del *volgeist*, lo que lo llevará a culminar su proceso introspectivo con la exposición 0,10 (1915), donde presenta obras abstractas basadas en la forma del cuadrado y la cruz, como el famoso *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Pero sus investigaciones sobre la forma pura trascendente, suprematista, liberada de la figuración (a semejanza de la arquitectura pura, liberada de ornamento, de Loos), lo llevarán más lejos todavía, a abandonar la pintura de caballete, y, a partir de 1922, cuando el Inchuk (Instituto de Cultura Artística) de Moscú le obliga a cerrar su escuela Afirmación de lo Nuevo en el Arte (Unovis por sus siglas), a dedicarse planites y arquitectones, obras a mitad de camino entre escultura y arquitectura, que son maquetas de diseño axonométrico que acumulan formas cúbicas, en las que Malevich decía: "*ve(r) el inicio de un nuevo arte de edificios en mi arquitectura suprematista*" ("*Malewitsch zitiert nach Michijenko Die suprematistische Säule - Ein Denkmal der ungegenständlichen Kunst*", in: Matthew Drutt, *Kasimir Malewitsch – Suprematismus*, Deutsche Guggenheim, Berlin, 14/1/2003-27/4/2003, Ausstellungskatalog, New York, 2003, p. 81).

Así, con este último elemento, confirmamos que el cubo arquitectónico, así como pasa en Malevich y el suprematismo, desde sus cuadrados y cruces biplanas en pinturas hasta sus maquetas tridimensionales, no tiene valor racional, sino sobredetermina una forma pura, de antigua simbología (el mundo, los cuatro puntos cardinales, la "*cuaternidad*" de Jung), el cuadrado, y su equivalente en el plano tridimensional: el cubo. Su valor místico, lo revela su mismo uso por el padre fundador del racionalismo para su tumba.

Muy similar, de hecho, al uso que, idénticamente, será hecho del cuadrado negro para la tumba de Malevitch, lo que confirma nuestro pensamiento ("*Exposé sur son lit de mort surmonté de l'icône Noir*



*sur fond blanc, entouré d'oeuvre de différentes époques, son corps, habillé d'une chemise blanche, d'un pantalon noir et de chaussures rouge, est placé dans un cercueil suprématiste exécuté filialement par Souiétine, puis incinéré. Un cube blanc, orné d'un carré noir sera placé par Souiétine sur sa tombe.*", <http://artstorybyflo.over-blog.com/2014/01/mal%C3%89vitch-et-le-supr%C3%89matisme-1915-ann%C3%A9e-20.html>, a sabiendas, además, que, en 1933, las asociaciones de artistas independientes habiendo sido desmanteladas, "*Finalement, [Malevitch] peignit les portraits de ses amis arborant d'élégants costumes, brillant dans la palette futuriste des couleurs primaires et figés dans des poses stylisées. Son propre autoportrait sous les traits d'un ecclésiastique ou d'un prince marchand le montre, la main droite avec le pouce levé, formant un angle droit avec l'index de sa paume ouverte. Les suprématistes clandestins interprétèrent ce signe de la main comme la moitié de l'angle droit d'un carré – le «Carré noir» par association d'idées.*", Gerry Souter, *Kasimir Malevitch*, New York, Parkstone Press International, 2014, p. 75).

Podemos por ende plantear los siguiente desde las dos perspectivas, inversas pero complementarias, que nos llevan al mismo resultado analítico (confirmando nuestra tesis): si no es en el sentido en que la ausencia de racionalismo de Malevitch ante el cubo y en su tumba se encuentra también en Loos, podemos también, más claramente, poner que el misticismo de Malevitch reapareciendo por el mismo síntoma en Loos desvela en éste la existencia de una idéntica causa que en el ruso. Su cubo funerario no es funcional, sino más bien teológico.

De ahí que, basado en preocupaciones místicas y artísticas (místicas del arte y los artistas contemporáneos, artísticas de trascendencia), el racionalismo no es racional, tampoco que el funcionalismo, como vimos con la Escuela de Chicago, es funcional. Lo que, a nivel de historia de los estilos es muy importante e interesante, ya que, no sólo nos plantea la necesidad de re-visitar la concepción del panorama arquitectónico y urbano que tenemos nosotros los contemporáneos, ya no como un hecho dado por una lógica trascendente, sino como una forma relativamente equivocada de concebir la ciudad y sus edificios en términos de sencillez de

realización y de bajos costos y economía antihumana, sino también nos conduce a volver, una vez más, como en los casos, por ejemplo, de El Bosco, Géricault o Darío en nuestras labores y libros anteriores, a considerar que la mentalidad individual actúa dentro de la colectiva, y los productos simbólicos (en este caso, la arquitectura) no son productos básicos de la necesidad, sino de la idea o imagen que nos hacemos de dicha necesidad, es decir, de una ideología provocada por el mundo ideológico que nos determina como humanos, y prejuicia, pervirtiéndola, por bien o por mal, la visión que, sin este contexto social y cultural predeterminante, de él (el mundo) tuviéramos.